

# ZBD # 7

## Una cartografía general con alguna anticipación\*

---

Paolo Puppa

Università degli studi di Venezia, Italia  
[puppa@unive.it](mailto:puppa@unive.it)

\* El siguiente texto es la traducción del capítulo Puppa, Paolo. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana. Tra vecchio e nuovo millennio*. Bulzoni: Roma. 13-37.



**RESUMEN:** En una sociedad rodeada constantemente por eventos narrativos, el teatro de narración no solo es la continuación del actor solista rastreable en la tradición oral y folclórica, sino que debe verse dentro de una cartografía mucho más compleja y contradictoria. Una amplia visión del movimiento debe considerar necesariamente la disolución del primado del texto en la crisis de la representación, la minimización de la figura director, la búsqueda de un nuevo estatuto actoral, la importancia de la autorreflexividad o el ahorro en el montaje. En este sentido, el presente texto pretende centrar algunos elementos clave en la comprensión del fenómeno en profundidad al tiempo que señalar algunos antecedentes que no deben dejarse de lado.

**Palabras clave:** Testimonio, Narración, Teatro de narración, Solista, Performer

]

**ABSTRACT:** *In a society constantly surrounded by narrative events, the narrative theatre must be understood not only as the continuity of the soloist performer within the oral and folk tradition, but related to a much more complex and contradictory cartography. A wide view of this movement should necessarily consider aspects such as the sunset of the text primacy due to the crisis of representation, the minimization of the figure of theatre directors, the search of a new performers status, the importance of auto reflexivity or the enormous economical savings. In this sense, the present text aims to focus on some key elements and characteristics of the Italian 'teatro di narrazione' in order to understand it in more depth as well as to point out some important antecedents that can't be forgotten.*

**Keywords:** *Testimony, Narration, Narrative theatre, Soloist, Performer*

Actores que se creen escritores, poetas que se suben a las tablas para dar conciertos con palabras, físicos y matemáticos que participan en festivales literarios y que se transforman en *vedettes*. Hoy asistimos a una mezcla insólita de roles, mientras todas las profesiones buscan una visibilidad propia de los escenarios. A su vez, la masa aprovecha cualquier ocasión para aparecer en la pequeña pantalla, dispuesta a representar su propia intimidad hasta llegar a la lágrima del *reality*. En un flujo similar cruzado de abdicaciones, en esta transmigración de competencias, las ganas de ser visto, de ser reconocido por la calle para salir del anonimato, de comunicarse a uno mismo, de ser personaje, en definitiva, aunque solo sea durante un momento, requiere sobre todo un discurso con el que justificar la ocupación del escenario<sup>1</sup>. Por lo demás, se trata de poder expresarse y ser escuchado, es decir, de tener permiso para hablar, de hablar con autoridad, rodeado del silencio de los otros; una palabra sin interrupción es una instancia universal. Además, "no te la han jugado realmente hasta que dispones de una buena historia y alguien a quien contársela" (Baricco, 1999, p. 17)<sup>2</sup>. Cambiando a su gusto la historia oscura de Shérezade en las *Mil y una noches*, así recita el protagonista de *Novecento* el afortunado monólogo que Baricco escribió y Eugenio Allegri llevó a las tablas con gran éxito en 1994 bajo la dirección de Gabriele Vacis.

Vivimos sumergidos en la narración, declara Peter Brooks en su cartografía estructuralista y psicoanalista, en historias que hacemos y que escuchamos por boca de los demás desde la infancia. El estudioso apunta que, al comenzar el cuento, tendemos a modular la voz alterándola en el recorrido desde el "érase una vez" hasta el "colorín colorado este cuento se ha acabado" (Brooks, 1984, p. 3). Cuando éramos niños un cuento servía para hacernos abrir la boca y hacernos tragar la odiada sopa. Después llegaron, ya se sabe, los dibujos animados, pero en algunos aspectos la situación no cambió. Contar un cuento es, en resumen, un acto primordial que organiza la realidad y la dota de significado. Es un gesto vinculado a recuerdos antiquísimos y un conjunto entrelazado precisamente con las dinámicas de las comunicaciones de masa, con la crisis del principio de ficción dictado por los *reality shows* y con el valor añadido de la presencia personal, la cual deja de estar al servicio de un personaje. Más aún que para sobrevivir, la *vis* narrativa permite de una forma más banal pasar bien una velada entre amigos, con la condición de tener la capacidad de hacerse oír. De hecho, sirve para seducir. Y por otra parte, en nuestra lengua de uso, el hecho de tener una historia implica también un *affaire*, una aventura amorosa y, por tanto, alguien que cuenta y alguien que escucha. En el acto en sí puede desaparecer todo lo de alrededor: la escena, los diálogos, la relación con los otros; es suficiente con que quede la figura del monologuista, que es lo que nos interesa. Eso es, empezaría por aquí, en particular

<sup>1</sup> "Cada uno de nosotros, efectivamente, tiene una gran necesidad o deseo de tener un público que haga realidad nuestra representación en el teatro del mundo" (Perussia, 2003, p. 421). En esta obra, en el capítulo *Monologhi*, se analiza el fenómeno parateatral de la sesión psicoanalítica con la exhibición de uno mismo delante de un único espectador, o sea, el procedimiento de autorrelato dirigido al analista mudo. Durante dicho encuentro, en el que el protagonista es el que paga al propio espectador, el psicólogo ayuda con su presencia al paciente-actor a llevar a cabo "una presentación épico-narrativa" (p. 433) y le permite "realizar una forma de viaje chamánico, ya que le invita a hacerse poseer por sus demonios, protegiéndolo de su relación con ellos durante el recorrido".

<sup>2</sup> Como es sabido, *Novecento*, editado por primera vez en 1997, alcanza la vigésimo séptima edición dos años después, además de transformarse en la película de Tornatore *La leggenda del pianista sull'Oceano* en 1998.

por una imagen de gran potencia a la que he asistido con frecuencia en los últimos años de mi experiencia como espectador: un hombre solo en el escenario que se pone a hablar ante la platea; es esta una fórmula marcada por un éxito relativo que puede entrar en las carteleras alternativas y, en los casos más clamorosos, incluso en los circuitos establecidos, y de asegurarse su propio público, especialmente después de algunas afortunadas apariciones en televisión. Mientras tanto, y casi en el mismo período, una esencialidad análoga se impone en ciertos aspectos del teatro de investigación, en la tensión para eliminar lo superfluo según las indicaciones bien conocidas de Peter Brook (Brook, 1968), separándose de las artes del espectáculo, teatro y danza, canto y música –aunque los dos últimos elementos volverán a entrar, como veremos más adelante–.

Ahora bien, al radiografiar los orígenes y las identidades de la vida del género del actor solista surge enseguida la tradición oral y folclórica, pues se hace necesario retroceder a la condición de narración fundacional, al recuerdo del sacerdote que realiza gestos formularios y pronuncia palabras luminosas, haciendo ver lo ausente y lo inexistente con el sonido y con el ritmo. Hacia un horizonte similar tiende en parte la soledad del artista en la escena anti institucional gracias a la aportación, en concreto, de Jerzy Grotowski. En su práctica de laboratorio teatral, el actor creativo, orientado a la recuperación de las facultades chamánicas para llegar a ser capaz de canalizar en su propio cuerpo energías cósmicas y recuerdos ancestrales, es bautizado por él como *performer*<sup>3</sup>. Sin embargo, el término se hace en esos años con un derecho de circulación ulterior a través de la práctica americana del *environment* propugnada por Richard Schechner, quien da un valor extremo al contacto inmediato entre artista y espectador en un espacio *on the road* convertido en el verdadero protagonista del evento (Schechner, 1988 y 1999)<sup>4</sup>. Sin embargo, al mismo tiempo, no faltan afinidades con la vertiente pobre de las artes figurativas, al menos las que más tienden hacia la teatralización. En concreto, a partir de los años sesenta, el arte conceptual, con el primado concedido al proyecto creativo y a la conciencia semiótica de la señal expresiva, el *body art* con cuerpos mutilados, lacerados, con prótesis, expuestos como una mera imagen, mezclados con aparatos multimedia (Caronia, 1996), el teatro-danza después de las luminosas sugerencias abiertas por Pina Bausch, el arte instalación y el vídeo arte, la poesía sonora y el *happening*, aunque este último esté mucho más lejos de la planificación de la *performance*, homologados entre sí en el minimalismo y en la enrarecida selección de los medios, hospedan a menudo espectáculos solistas<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> En su importante intervención, publicada en *ArtPress* en 1987, titulada precisamente *Il performer* y editada el año siguiente en *Teatro e storia*, define esta figura como "hombre de acción. No es el hombre que hace el papel de otro. Es el bailarín, el cura, el guerrero: está fuera de los géneros artísticos [...] es un estado del ser [...] puede entender solo si actúa" (1988, pp. 165-166). Sobre la tensión heurística que trae el director polaco después de haber intensificado la investigación sobre el paso fronterizo entre la identidad del intérprete y la del personaje para cerrar la producción de espectáculos hacia el espacio de los encuentros y de las fuentes, puede consultarse, de toda la enorme bibliografía, al menos, la más reciente de Schino (2009).

<sup>4</sup> Sobre la nueva dimensión del arte performativo en la que se encuentran prácticas y poéticas diferentes, véase Marranca (2006).

<sup>5</sup> Para la corporalización del artista en el espacio es suficiente pensar en Joseph Beuys o en Marina Abramović, véase Macri (1996). Sobre la *performace* a caballo entre artes visivas y escena, Carlson (1996), y, en concreto sobre la vertiente italiana, nos remitimos, al menos, a Mininni (1995).

Es suficiente citar a Antonio Tagliarini<sup>6</sup>, dentro de la contaminación y en el paso fronterizo entre géneros, sobre la pista de Enzo Cosimi<sup>7</sup> y de otros grupos, como Sosta Palmizi<sup>8</sup>. El de Tagliarini es un teatro-danza que acoge en su interior poses ridículas y *gags* de cine mudo, retazos de confesiones íntimas, alusiones al propio malestar que reconcomen, quizá colgándose un cartel de "estoy confuso" o recurriendo a poses estáticas e incluso arrastrándose por el suelo para hacer notar la degradación psíquica. Pese a todo, en ciertos aspectos, solos de este tipo se inscriben, incluso con las distinciones correspondientes, en ese complejo estético relacionado con la escena del fin del milenio definible como *postdramatic*<sup>9</sup> y caracterizado por una idiosincrasia que se manifiesta en las miradas de la síntesis y de la completitud, por la inclinación explícita hacia la deformación, el desplazamiento y, sobre todo, por la marcada ausencia de cualquier jerarquía sintáctica de las señales teatrales, así como por el primado de la corporalidad, con la recuperación acentuada, efectivamente, de algunas tendencias de las vanguardias históricas, aunque sin ninguna estrategia palingenésica o destructiva. Muchos de los monólogos acogidos en la última etapa de nuestro viaje se enmarcan, de un modo u otro, en un horizonte similar.

De una encrucijada parecida surge esta denominación, la del *performer*, que sale fuera de la dicción canónica de actor-intérprete limitado en la parte de la representación, pero englobando en sí "todo lo que el artista, occidental u oriental, es capaz de llevar a cabo (*perform*) en escena" e insistiendo en su identidad de autor exhibida físicamente (Pavis, 1998, p. 289), aunque en el uso generalizado la *performance* se relaciona con el espectáculo *tout court*. A pesar de todo ello, en las intenciones primarias, el objeto de la investigación de mi estudio es el *performer* de palabra, no solo narrativa, y preferiblemente suya. Ciertamente, el citado *Novecento*, en algunos aspectos el clásico editorial y escénico más afortunado de la última década, también pertenece a la división del trabajo entre escritor, actor y director, porque la revisión escénica del guion original es, en parte, la obra de estos últimos con respecto al texto base. Pero en general me refiero precisamente al actor solista que escribe el guion a medida, normalmente con la ayuda de colaboradores, y se acostumbra hasta tal punto a esta disposición que ya no le motiva recitar guiones ajenos junto a otros compañeros. En este momento, la soledad del *performer*, sobre todo del que habla, trae a la memoria una cláusula un poco en auge en los estudios críticos de dramaturgia al final de los

<sup>6</sup> Nacido en Milán en 1965, se formó en el teatro-danza, pero ha estado siempre abierto a las influencias dramáticas, a notas de chistes balbuceados o autistas, como es el caso del destacado tríptico solista de *Freezy* de 2002, donde introduce el personaje, presente también a continuación, de la doncellita inglesa y un alter ego del propio Tagliarini, un pequeño ser situado dentro de un frigorífico (de aquí el blanco helador que homologa la escena). También podría añadirse, en este sentido, sus obras *Titolo provvisoriale: senza titolo* de 2004 y *Show* de 2007. Para más detalles, véase Ruffini (2004).

<sup>7</sup> Sobre Enzo Cosimi, nacido en Roma en 1958, bailarín y coreógrafo entre los más influenciados por las sinergias teatrales y por las artes visivas contemporáneas, protagonista de algunos solos importantes, como *Ballavo come uno Zombi* de 1984 y *Bacon. Punizione per il ribelle*, véase Tomassini (2002).

<sup>8</sup> Surgida en 1984 de una rama de Carolyn Carlson, la compañía está formada, entre otros, por Raffaella Giordano, Giorgio Rossi y Michele Abbondanza, los primeros dos promotores de la asociación homónima en 1990, una vez disuelto el grupo original. Sobre este aspecto en general, nos remitimos a Pontremoli (1997).

<sup>9</sup> Cfr. Lehmann, 2006. El texto, publicado originalmente en alemán en 1999, fija algunas de las categorías en el ámbito de las escrituras para la escena contemporánea, desde Jan Fabre y Bob Wilson a Heiner Müller, todas con la finalidad de infravalorar el texto dramático.

años sesenta. Me refiero a la poética de Szondi sobre la pérdida de la intersubjetividad en el guion moderno, la falta de las condiciones que permiten el darse presente de la relación yo/otro (Szondi, 1962, p. 60)<sup>10</sup>. Este viejo andamiaje teórico, aunque limitado a la escritura para el escenario de final del siglo XIX, parece reflejar perfectamente la escena del mundo y las nuevas condiciones del autor en escena. Y no solo porque son tiempos, los nuestros, en los que los móviles nos han acostumbrado a ver gente que habla en voz alta sin interlocutores por la calle. En todo caso, una poética de ese tipo destaca que nos hallamos ante una representación no mimética sino diegética, haciendo referencia a Aristóteles, en el momento en que el narrador, presente y muy evidente en el acto de la enunciación, cuenta la historia sin identificarse con los personajes y sin esconderse detrás de ellos. Pero el complejo cultural y operativo de la epicidad recupera recientemente también, y sobre todo, el influjo ejercido por el "brechtismo" en la escena del siglo XX con nuevas propuestas recitativas y dramáticas. Pesan en ello los recuerdos de las revisiones privadas de la *Antígona* del Living Theatre en 1967, de las *Ceneri di Brecht* de Barba en 1980 o de las intervenciones de Ronconi, en las que la forma novela sube al escenario como pretexto para una auténtica y extraña puesta en tercera persona de los personajes, como en el *Pasticciaccio* de Gadda de 1998<sup>11</sup>. Brecht también influye en la falta de armonía entre intérprete y personaje, así como en la práctica de las pruebas en las que se hace fermentar en forma de narración la historia de este último<sup>12</sup>, no muy lejos de la escuela de Stanislavski, que, por su parte, enseñaba a completar narrativamente el personaje fuera de sus peripecias en el drama. Y todo esto siempre gracias a la tercera persona en la que refrescar, justamente, los hervores del ego del personaje, la conjugación de los verbos en pasado y la lectura en voz alta de las didascalias. Otra filiación específica de la lección de Brecht es la dialéctica fijada entre historia privada e historia pública en la que se debate el sujeto, a menudo inconsciente de la segunda y demasiado centrado en la primera; un aspecto específico este en la base de la propia escritura del *performer* épico.

En el teatro, se sabe, los monólogos cuestan poco. Como consecuencia, este tipo de *performer* a menudo elige la autoproducción no solo por razones de presupuesto, sino también porque otorga mayor libertad al artista. Sin embargo, el horizonte teórico y las modalidades de actuación del solista se inscriben en una cartografía mucho más compleja y contradictoria. Hay quien ha probado a dibujar sus contornos, desde la disolución del primado del texto a la crisis de la representación y de la figura hegemónica del director; desde la búsqueda de un nuevo estatuto actoral y escénico a la salida de los lugares institucionales; desde el encuentro con el malestar y la marginalidad con la relativa deconstrucción de las coordenadas espacio-temporales a privilegiar el componente de autorreflexividad, categoría por excelencia del arte moderno. Pero no se puede negar que el teatro de investigación, en particular el de los grupos a quienes se refiere esta tendencia, vive, precisamente gracias también a una cercanía similar, un regreso indudable al teatro de

<sup>10</sup> Por lo demás, el poeta Raffaello Baldini, autor como veremos de monólogos en dialecto de la Romaña y en italiano, explica haber optado por este género, porque "las personas no tienen tiempo para escucharse, no se identifican con nadie, evitan compartir el dolor y los problemas ajenos. Las cosas, por tanto, 'nos las tenemos que decir a la cara'", cfr. D'Angeli (2005, p. 152).

<sup>11</sup> Sobre el motivo de la teatralización de la novela en Ronconi y más en general en el siglo XX, cfr. Longhi (1999).

<sup>12</sup> Cfr. la nota oportuna en Guccini (2004<sup>a</sup>, p. 4).



palabra (Nosari, 2004, p. 14)<sup>13</sup>, aspecto muy evidente al menos a partir de los años ochenta incluso en grupos más avanzados carentes de una estrategia textocéntrica. Porque el todo no se entiende como un proceso regresivo, restaurador, dado que estamos en presencia de fuertes tensiones experimentales más allá de la rendición expresiva. Además, su formación, a menudo autoformación, presenta también ecos del contacto con públicos no informados teatralmente, como colegios o, en la franja de edad opuesta, geriátricos y centros sociales y populares; todo ello fomenta el recurso al laboratorio teatral en relación con el momento del producto final (De Marinis, 1987, p. 174) a través de pasajes sucesivos que al final desencadenan una materia recitativa de actualizaciones continuas.

Pero la soledad, si bien garantiza un ahorro en términos económicos, tiene su contrapartida en un aumento del cansancio del espectador. No pasa nada en lo que se refiere al artista, porque ocupar solo la escena es, normalmente, el sueño de todo *performer* que se precie; de facto, en el plano simbólico, erigido como hijo único y la sala como madre en disputa. Pero quien está sentado en la platea, sin la presencia física de más personajes ocupados en el conflicto por motivos de amor o por ambición, sin peripecias épicas, sin golpes de escena, tiene que pasar del voyerismo externo a la colaboración para enfocar deprisa las pocas señales ofrecidas. Sin embargo, es necesario insistir en que la palabra solista, respecto al personaje de ficción, asegura un mejor sostenimiento del escenario. Con todo, el género no debe confundirse con los momentos del *a side*. Los *aparte*, presentes en la toda la historia de la dramaturgia escrita, se limitaban a ser una especie de Cenicienta o de pariente pobre, simple pausa en la realización interpersonal, un recurso para revelar la auténtica inclinación del personaje, ya sea impostado o astuto (especialmente si es hombre) o liberación irreprimible del sentimiento de amor (especialmente si es mujer), casi como un aria, por tomar el término de la lengua del melodrama. El monólogo del siglo XX teatral a jornada completa, o sea, alargado para llenar el guion entero y altamente narrativo, también se cruza especularmente con las grandes novelas en primera persona, enlazadas con finalidades performativas que hallan su forma completa en el soliloquio en el escenario. Sin embargo, es necesario hacer distinciones dentro de semejantes pasos fronterizos. Antes de nada, el *stream of consciousness* de Joyce; tan rompedor como para violar las propias uniones sintácticas, resulta más dialógico que un diálogo real, tanto que en la dramaturgia más sofisticada y radical, la afasia, el desfase, los colapsos y los silencios han apagado progresivamente la comunicación interpersonal. De ahí la compatibilidad orgánica con los numerosos ismos de las vanguardias, en el paso de la página al escenario, en el teatro de la imagen y del cuerpo, en una escena totalmente abstracta, donde la figura humana aparece, de hecho, borrada. Cuanto más perturbador y patológico sea el *a side*, más *para-noico* –en el sentido de pensamiento confuso–, más monocordes y estereotipadas, llegando incluso a arterioescleróticas, llegan a ser sus reflexiones en la distancia inestable que separa la

<sup>13</sup> Gerardo Guccini es quien ha considerado desde el punto de vista histórico este redescubrimiento de un encuadre que incluye entre otros los *Magazzini* por su trilogía *Perdita di memoria* entre 1984 y 1985 o *Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane* y *Vita immaginaria* de Paolo Uccello, y el *Teatro delle Albe*, con los tres espectáculos de la "Cantera Dick" entre 1983 y 1985, o sea, *Mondi paralleli*, *Effetti Rushmore* y *Rumore di acque*, cfr. Guccini y Marelli (2004, p. 34 y sigs.). En opinión de otros (Mastropaolo, 2004, p. 35) se pueden encontrar en la base del fenómeno el surgimiento del papel creativo del actor, con la consiguiente redimensión de la función del autor y de la del director. Por lo demás, el propio Guccini define el fenómeno del teatro de narración como "la última vanguardia necesaria del siglo XX" (Soriani, 2009, p. 245).

confesión/desahogo del delirio. Esta línea tiene una salida en Beckett, quien, en su narrativa monologada, antes de hundir sus criaturas en lo informe, antes de hacerlas caer en una parataxis elementarizada, tiende a sacar sus propias obsesiones del sotobosque de la vejez enferma, censo apto para hacer semejantes egolatrías molestas<sup>14</sup>. Otras veces, el aislamiento y el experimentalismo lingüístico no se acoplan. A menudo, el recluido en sí mismo conserva pizcas de *bon ton* de salón e intenta convencernos de su buenas razones, conservando estrategias persuasivas precisas. Como si hubiera alguien que escucha y que podría intervenir, si quisiera, alguien a quien el personaje monologuista dirige el propio cuento-confesión-desahogo. En efecto, en la vertiente *mitteleuropea*, adonde llegan continuamente ventoleras de la consulta vienesa del Dr. Freud, el discurso permanece sólido en lo que se refiere a la recepción. Piénsese en Arthur Schnitzler, que introduce un micrófono en la cabeza de sus monologuistas *Leutnant Gustl* en 1900 y *Fräulein Else* en 1924 en una mezcla de *flash back* y de asociaciones inconscientes instadas continuamente por el mundo externo con la finalidad de radiografiar la desolación de sus protagonistas. Lo mismo sucede, aunque en el juego de palabras de una redundancia sintáctica y de repeticiones compulsivas entre imágenes obsesivas y fijaciones inhibitorias, en los delirios jadeantes orquestados por Thomas Bernhard. Sus protagonistas, por ejemplo, el Rudolf de *Beton* de 1982, bloqueado delante de la monografía sobre Mendelssohn Bartholdy, o el protagonista de *Der Untergeher*, del año siguiente, un pianista disconforme hasta la renuncia artística por la envidia paralizante frente al genio de Glenn Cloud, llenan la propia soledad con una delirante y maníaca *tirade* sin respiración, una denuncia transparente de la impotencia en la escritura; aunque siguen hablando en voz alta, como si estuviesen en un escenario. Las dos dimensiones, una centrífuga en la que el yo se disuelve privilegiando la lengua del inconsciente, y la otra centrípeta que, en sentido contrario, se refuerza con módulos prosaicos y aseguradores sin perder nunca de vista la condición cotidiana, siguen recorridos distintos.

De todos modos, en el caso del personaje de ficción, en una breve secuencia o en un acto único, no es suficiente la capacidad recitativa requerida a su intérprete. El comediógrafo y con él el director han de esconder, con técnicas astutas, el absurdo de un actor monologuista, vestido según el guion, absorbido por los chistes dentro de una historia separada y, a su espalda, una escena totalmente a oscuras y delante de él el diafragma de la cuarta pared. Es necesario que haya un verdadero pacto con el espectador. Una cosa es leer un cuento escrito en primera persona, pero otra cosa muy distinta es enfrentarse en el teatro a un personaje que habla solo. En efecto, el lector se presta más cómodamente a aceptar, en la ficción narrativa, un yo que nos proponga su versión de los hechos y nos pida dar fe de su victimismo y pusilanimidad. En definitiva, no es difícil escucharlo. En una sala, por el contrario, el público no tiene solo que esforzarse en ver lo que no está, ya que la palabra solitaria del personaje está motivada de algún modo por soluciones que la justifican garantizando una total aceptación por parte de la sala con respecto a la alta convencionalidad de las señales ofrecidas. Piénsese en el cúmulo de inverosimilitudes que el melodrama tiene que ignorar

<sup>14</sup> De este modo, monólogos como *Not I* del año 1973 o en *Rockbaby* de 1980, basados en la descomposición psíquica del sujeto, a medio camino entre patologías clínicas y una tentación afásica progresiva, con la palabra corrompida por balbuceos y silencio. Una lectura de estos textos testimoniales, centrados en el cortocircuito de nacimiento-muerte y en la descentralización anatómica del sujeto, reducido a boca vanilocuente, embrollo de experiencias despersonalizada (Cascetta, 2000, pp. 174-197).



según la feroz aversión al *mélo* desencadenada por Walter Benjamin<sup>15</sup> en los años de la *Die Dreigroschenoper* de Brecht. Pero la duración de la *performance* o, mejor dicho, la paciencia de la platea ante el personaje monologuista y ante el actor monologuista en cuanto él mismo y no como ficción, resulta distinta, dado que el tiempo del segundo puede alargarse sin medida y sin cansar al auditorio. Los manuales de escritura teatral, de los más antiguos a los más recientes, tienden conscientemente a prohibir la sobrecarga del primero. En la sociedad del mando a distancia se desaconseja el alargamiento del soliloquio de un personaje, por lo que se privilegia el diálogo, como forma de conflicto, para evitar provocar muestras de impaciencia y distracción.

Pero este no es el caso del *performer* de palabra, el cual sigue siendo él mismo mientras narra a los espectadores y en el que no son necesarios trucos para justificar su soledad. En el teatro de la representación, que tiene especificidades articuladas, dividido en sus deberes y sus funciones como autor, director, intérprete y criatura de ficción, el actor en la escena tiene que asegurar una triple inversión de energía: hacia el personaje, hacia el colega durante el intercambio dialógico mientras comparten una escena y, finalmente, hacia el auditorio. Es indispensable, por lo tanto, mediar entre un trabajo interior y otro fuera de sí mismo, pues se produce un cambio continuo de atención entre varios destinatarios a menudo desorientados. Entonces el actor, si no tiene un compañero en escena, si además se libera del personaje para ser él mismo, solo puede intensificar su trabajo con la sala promoviendo una forma suya de interacción, hasta llegar incluso a los sucesos simulados y, de hecho, bien orquestados, por ejemplo y tal y como se verá, por Paolo Rossi. En todo caso, se toca físicamente la platea, palpada en términos de Bajtin<sup>16</sup>, poniendo en marcha una energía inutilizada en el teatro de la distancia, del silencio del público y de la cuarta pared; aquí, por el contrario, esta queda anulada con la intención de hacerla disponible, a menudo configurándose como coautor en ciertos nudos parcialmente improvisados por los soliloquios cómicos<sup>17</sup>. De esta forma, en todo caso, se entra en una dimensión imprevisible, como demostraron con resultados peligrosos para el control social las vanguardias históricas, con el futurismo a la cabeza. De hecho, la dramaturgia escrita y confiada a la puesta en escena con más personajes puede desarrollar un deber funcional al discurso del orden y al orden del discurso. Una coincidencia singular, en el fondo, entre la afirmación del fascismo, con su solicitud ordenadora de la plaza, y la afirmación paralela de la dirección (alcanzada por nosotros con cincuenta años de retraso debido a la resistencia ofrecida, precisamente, por los actores), con textos basados en muchos personajes, capaz de controlar mejor la relación directa entre el intérprete y la sala y de imponer una estrategia jerárquica al espectáculo y a la vida interna de la compañía.

<sup>15</sup> Es suficiente citar una notita en *Il programma per un teatro proletario dei bambini*, expuesto por el filósofo entre 1924 y 1928, por instancia de Asja Lacis, en la traducción de Elvio Fachinelli (Lacis, 1976) con la intención de sacar a los más pequeños a través del juego activo de la pasividad emocional del teatro, como "estimulación para acciones irrealizables que acaba con la primera consideración, con la mente clara, hecha a la salida del teatro" (p. 89) para recoger las anticipaciones de la poética de Brecht contra el melodrama.

<sup>16</sup> En concreto, para el concepto de acercamiento cómico respecto al objeto, en este caso el propio público sometido a agresiones y contactos bruscos, véase Bachtin (1976, p. 202).

<sup>17</sup> Andrea Cosentino habla justamente de *contexto* para referirse a la colaboración de la sala en las iniciativas dramaturgas en escena del *performer* cómico, cfr. Cosentino (2006, p. 61).

A pesar de todo, el soliloquio a través de la palabra narrativa (a diferencia del *entertainer* cómico, en el que a la sala se concede un espacio para responder) no permite que se dé ese cambio efectivo. Aunque la luz esté encendida, la platea solo puede escuchar, no interrumpir ni tomar la iniciativa. Puede ser invitada a ir al palco para coger sitio, como una verdadera escena viviente, como sucedía con el Fo de hace años, puede amontonarse y calentar la atmósfera, pero sigue siendo en todo momento un destinatario mudo de carne y hueso. Como mucho, podrá hacerlo después, si hay un debate añadido después del espectáculo. Pero este *performer* de la palabra, sin personaje, sin cuarta pared que sirva de pantalla protectora y aseguradora, sin siquiera texto de referencia, se tiene solo a sí mismo para representar. Si todo ello implica la necesidad de carisma, supone además ansia. Estar solo delante del público garantiza ebriedad, es verdad, porque hace realidad —como se ha anticipado antes— el proceso de individualización y el paso de persona anónima en personaje reconocible, algo que solo se concede plenamente a las grandes estrellas, pero que al mismo tiempo conlleva grandes tensiones. Especialmente si al mismo tiempo esta soledad tiende a hacer crecer el espacio receptivo porque, al colocarse frecuentemente no en un *théâtre de poche*, en un *Kammerspiel* amigo, sino delante de una platea agrandada, la de los teatro del centro, o mejor aún, en los escenarios de las grandes plazas, en franca y directa competencia con los conciertos dados por estrellas del rock<sup>18</sup> o con las grandes manifestaciones mediáticas en las que esta ansia queda reflejada y a merced de los despiadados resultados de audiencia. A este miedo, redoblado además porque el *performer* solista no utiliza una relación garantizada con el espectador<sup>19</sup>, el actor reacciona, además de con la elección de espacios protegidos (piénsese a la *Palazzina Liberty* usada como cortocircuito por Fo), con una agresividad digna del Petrolini de antes del espectáculo, a veces amable, a veces casi violenta para con el que disfruta indefenso, víctima de chistes y de gestos a veces groseros. Y se trata precisamente del *entertainer* cómico, reforzado por la presencia continua en la pequeña pantalla, también porque la expansión de la sala no soportaría, excepto raras excepciones permitidas por el carisma del solista, el exceso de registros serios o trágicos. Por eso, como veremos, el testigo civil se equipa de pausas grotescas y telones ligeros. En consecuencia, la comunicación tiende a hacerse paradójicamente siempre más autoritaria cuanto mayor es la desproporción entre el que manda el mensaje y el que lo recibe. Cuanto más pequeño se hace el número de los emisarios respecto a los destinatarios, cuanto más se agranda este último, cuanto más imposible aún es ser interrumpidos y sustituidos por quien está de la otra parte respecto al escenario, más imita este circuito los modos de la sociedad de los *mass media*.

Esta soledad carismática y a la vez controvertida proviene en compensación de tierras más lejanas que no se limitan al *a side* dramático. En el siglo XIX, con la explosión del fenómeno del *mattatorismo*<sup>20</sup>, está vigente la práctica de la *soirée d'honneur*, asignación de las estrellas del siglo XIX al culmen de sus carreras. El *mattatore*, obviamente más que solista, era un actor de compañía capaz de crearse el amo en el escenario interpretando

<sup>18</sup> En este caso la estrella del rock actúa como un predicador, un líder político, y lo hace para calentar al público, para recibir la energía que suscita, cfr. Vacis (2002, p. 232).

<sup>19</sup> Feliz expresión acuñada por Marco De Marinis (1988, p. 180). Y el estudioso añade como otra fuente de ansia para el *performer* solista la autotradición, es decir, el tenerse que codificar una propia poética entre un espectáculo y otro (p. 177).

<sup>20</sup> El *mattatorismo* es la capacidad histriónica de un actor (sobre todo referido a Grassman) de pisar el escenario. Es un término acuñado por Luigi Pirandello, pero se debe sobre todo a Vittorio Grassman, el "mattatore" por antonomasia (N. de la T).

grandes personajes, pero también recortándose un espacio solista en representaciones orientadas, precisamente, a su consagración personal a través de la puesta en escena de una antología de piezas fuertes de su repertorio a las que se reservaban gran parte de los introitos de la propia representación. En el juego de los papeles y de las estrategia del *cursus honorum* relacionado con los grados principales, entre brillantes y característicos, promiscuos y madres nobles, ingenuas y amorosos, el momento del reconocimiento oficial estaba ratificado por representaciones similares. La propia Duse, la *divina* de nuestras escenas en el momento de paso entre dos siglos, diseñaba lo que ella llamaba precisamente *concerti* en la falsa línea de las cantantes de ópera, a las que se les permitía llevar antologías de arias (aquí podríamos añadir también a las *soubrettes* de café concierto, las llamadas *étoiles*<sup>21</sup>), sin recurrir a compañías a menudo necesariamente mediocres. Aunque tampoco faltan monólogos solistas en los primeros años del siglo XX: piénsese en las veladas futuristas sin dejar de lado la continuidad de subgéneros relacionados con espectáculos menores, al menos según las jerarquías canónicas del teatro de representación, cercanos al ámbito circense y a la tradición de la escena auténticamente popular; piénsese en los titiriteros y en los célebres muñecos de Mimmo Cuticchio<sup>22</sup>. Sin retrotraernos a los recitales antológicos a manos de actores helenísticos y a la pantomima romana, o, ya en el Medievo, a la teatralización de predicaciones religiosas y a juglares que parecen en sí mismos acróbatas verbales y físicos en cuanto a su componente cómico por un lado y la propensión épico-narrativa por otro, quizá la primer inmersión histórica en ese sentido tiene lugar gracias al bufón de cámara<sup>23</sup>, un fenómeno bastante importante en Venecia y el interior véneto entre el final del siglo XV y el principio del XVI, en algún sentido arquetipo de los sucesivos comediantes *dell'arte*, con frecuencia capaces de hacer exhibiciones en solitario. Estos histriones, que no se veían porque estaban escondidos detrás de una cortina rudimentaria levantada en el palco superior, recitaban discursos vanilocuentes ricos en vocabularios múltiples, en una ciudad-estado cosmopolita en cuyos almacenes, como si fuera una embajada, se hablaban las lenguas más variopintas; tal polifonía pasaba a través de las voces de solistas invisibles capaces de poner en escena la parodia de los equívocos cuando dos interlocutores no compartían el mismo código lingüístico. De nuevo se representa puntualmente la correlación entre máquina cómica e impedimento, es decir, el miedo al extranjero que viene de fuera. Tengamos en cuenta esta señal plurilingüística y

<sup>21</sup> Sobre la figura de la *soubrette* de café concierto primero y de los espectáculos de variedades y revista después, por ejemplo la célebre Lina Cavalieri, a menudo acompañada de mandolinas y guitarras por sus excursiones parisinas, cfr. Megale, 2006. Y por lo demás, el solo femenino moderno deriva también de la tradición de la danza del siglo XVIII (p. 127 y ssg.).

<sup>22</sup> También el *cuntaro* (cuentacuentos), como variante del titiritero, tiende efectivamente a la soledad en escena, cfr. Venturini (2003, pp. 5-31) y más en general, Di Palma (1991). Cuticchio, nacido en Gela en 1948 e hijo del famoso titiritero Giacomo, influye realmente a los que se pueden meter dentro de su trayectoria, como por ejemplo Enia, allí donde, haciendo evidente su deuda hacia el maestro Peppino Celano en *La spada di Celano* de 1983, aplica sus técnicas narrativas a historias contemporáneas, por ejemplo en *Visita guidata all'Opera dei Pupi* de 1989, quizá basando sus figuraciones en la Segunda Guerra Mundial. En este ámbito, también la actriz que se especializó en el papel de narradora, auténtica líder en el sector, Mara Baronti, nacida en La Spezia en 1943, a veces con regresos a escena, con en la reciente *India* de 2009, dirigida por Alfonso Santagata y, además, en calidad de narrador profesional y no solo de director, Roberto Anglisani (Taranto, 1955). Baronti se convierte en algunos aspectos en un modelo por su capacidad de narración que le permite, sin leer y memorizar un texto, improvisarlo contándolo.

<sup>23</sup> Sobre este episodio importante que se afirmó en la escena de Venecia a caballo entre el final del siglo XV y el principio del XVI, cfr. Vianello (2005, pp. 35-117).

pluridialectal, a menudo presente en los solitarios *performers* de palabra actuales, en los que la dicción aparece siempre manchada, en diferente grado, por las diversas hablas locales.

Con el monólogo de narración, desde los años ochenta, la escena occidental se orientaliza, o mejor dicho, se africaniza sobre las hormas de Brook, el arquetipo efectivo de referencia a partir de la mitología creada al reparo de su *Mahabharata* en 1985, recreación del poema indio homónimo en la que demuestra la perfecta compatibilidad entre tradición, modernidad y civilizaciones extraeuropeas. Es necesario, por tanto, abrir un paréntesis exótico y alejarnos de nuestro *performer* para entrar en un mundo donde el solista es de la casa. Por ejemplo el *griot* (Mastropaolo, 2004, p. 37), esto es, el cuentacuentos senegalés relacionado con la casta de los poetas orales, además de actores, bailarines y maestros de ceremonias, en un contexto en el que, careciendo de escritura, la palabra oral adquiere un papel determinante. Su capacidad narrativa es grande, capaz de desplegar una epopeya de héroes zoomorfos en la que se suceden dragones, magos, caballeros, liebres y diversas bestias, empezando siempre por nobles e ilustres genealogías con carácter ritual a base de coronaciones y funerales. Hay, de hecho, quien ha asimilado esta práctica quedándose en Occidente, modificando su propia identidad teatral. El *griot* Mandiaye N'Diaye es utilizado, efectivamente, en sinergias provechosas en Rávena desde el *Teatro delle Albe*, el centro teatral y social animado por Marco Martinelli y fundamentado en la colaboración con su compañera, la pequeña y pálida Ermanna Montanari<sup>24</sup>. El aura de misterio, de antigüedad, de radicalidad que se libera del *griot* se hace contagiosa y estimulante en el desarrollo del grupo, especialmente cuando este se dirige a la reconquista de la dialéctica local. Téngase en cuenta que antes del encuentro fatal con África, la compañía favorecía repertorios que oscilaban a veces entre la dramaturgia de Beckett y adaptaciones de la narrativa de Philip K. Dick como *Rumore di acque* en 1985. Las técnicas que seguían estos narradores-cantantes involucran, sobre todo, cuerpo, rostro y voz, apuntando obviamente a la narración y no a la interpretación, además de al contacto con el público, y confiándose solo en las modulaciones tonales y rítmicas. Es necesario pararse un momento en esta compañía, dado que ya la "comedia negra" *Ruh. Romagna più Africa uguale*, en escena en 1988, puede considerarse un auténtico manifiesto sobre la asimilación artística de lo extranjero, una especie de auspicio de integración civil y social. En la tectónica social, la región se convierte en un trozo de África, entre el *vu cumprà*<sup>25</sup> de la playa y el tercer mundo integrado; en este caso el cruce concierne al *griot* y el *fulero* nuestro o, más bien, a su doble de la Romaña, protagonista de la veladas en los establos. Piénsese de nuevo en *Lunga vita all'albero* de 1990, una iniciación a la convivencia entre personas de diversos orígenes. Un narrador

<sup>24</sup> Ermanna Montanari, nacida en Campiano en el campo de Ravenna en 1956, y Marco Martinelli su director-autor y marido (Reggio Emilia, 1956) constituyen, tras Fo-Rame, la pareja más longeva, compenetrada y prolífica en el plano de los eventos teatrales, de nuestra escena. En 1983 fundan junto a Luigi Dadina y Marcella Nonni el *Teatro delle Albe* compañía en la que la investigación experimental contemporánea se amalgama con el redescubrimiento de la tradición de las raíces y con el encuentro con otras etnias. En 1997, Martinelli, lector omnívoro y como su mujer, siempre en contacto con las disciplinas universitarias del espectáculo, comediógrafo motivado en publicar sus propias partituras, recoge en *Teatro impuro*, con prefacio de Claudio Meldolesi, una serie de guiones entre 1988 y 1994, un concentrado épico entre los cuales el ya citado *Lunga vita all'albero* de 1990, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* y *Bonifica*, con aportaciones de diversos estudiosos, entre otros A. Attisani, G. Bartolucci, N. Garrone, O. Ponte di Pino, F. Quadri y F. Taviani.

<sup>25</sup> "Quiere comprar" dicho al modo de un africano (N. de T.).



blanco, cojo y con una rama de árbol pegada a la espalda, símbolo de sabiduría y saberes ancestrales, se cruza con un descendiente del *griot*, el Mor Arlecchino ciego y negro, quizá recuerdo de *L'âge d'or* de la Mnouchkine de 1975. Los dos, conscientes del estado de crisis en el que cae en la modernidad la condición del narrador popular, entrecruzan una especie de antífona dando cada uno vida, por turnos, a su propia narración: el local, a un episodio de la Resistencia situado en 1943, con la abuela del narrador en una estafeta partisana; el otro, a la historia fabulosa de una pobre fregona senegalesa, reina de los sublevados contra los colonos franceses. Aquí los colores de la piel se cruzan en dos mujeres, la partisana negra y la africana blanca, con el personaje del productor, odioso villano salido de caricaturas de Beckett del capitalista acostumbrado a mandar y a comprar todo. Surgen, por tanto, las distinciones raciales, así como los límites espacio-tiempo, ayer y hoy, Norte y Sur, con el Arlecchino de hoy que quería empezar una historia de amor con la abuela, una muchacha surgida en *flash backs*. Y mientras tanto el aura mágica se reduce, gracias a las intromisiones en vernáculo lombardo y de la Romaña y a través de la ironía despreocupada que atraviesa el guion, como los cuerpos flexibles, bailarines y cantarines de los senegaleses contrapuestos a la desorientación y a la esterilidad del hombre occidental. Es este un método que con el tiempo se expande en proyectos cada vez más vastos que incluyen áreas sociales deprimidas y geografías lejanas, como el afortunado *I Polacchi*, sacado del *Ubu roi* de Jarry, que baja a la marginalidad de Scampia para reclutar chavales coprotagonistas y que fue llevado de gira por el mundo<sup>26</sup>. En ese mismo período, la compañía elabora una dramaturgia que tiene en cuenta este ir más allá de los propios límites y se interroga inquieta gracias a historias empapadas de locura y magia<sup>27</sup>. Pero la personalidad solista de Ermanna Montanari, a pesar de la socialización extrema de este grupo, a pesar de poner en marcha un sistema teatral basado en la expansión fuera de uno mismo, prorrumpie en el ebrio monólogo *L'isola di Alcina*<sup>28</sup>. Aquí, efectivamente, se despliegan asperezas agresivas y maliciosas en el dialecto

<sup>26</sup> *I Polacchi*, del *Teatro delle Albe*, nacidos en 1998, representan en la historia de esta compañía una de las experiencias más productivas, más ricas de desarrollos y en el centro de grandes proyectos institucionales, de vez en cuando adaptadas a los nuevos contextos en los que el espectáculo se vuelve a montar, por ejemplo en 2005 en un *college* universitario de Chicago, en el que se implican estudiantes africanos, cfr. Martinelli y Montanari (2008).

<sup>27</sup> Por ejemplo en *Bonifica* de 1989, regalo de Marco a la familia labriega de la mujer, destacan los personajes fijos de Daura, confiada a Montanari, y Arterio, o mejor dicho el actor-narrador Luigi Dadina seguida después por *I Refrattari* de 1992, en la que, cansados de la cárcel doméstica infestada de monstruos televisivos, los dos se mudan a la Luna, mientras ella levita. Como en el equipo de Martinelli actúan también poetas dialectales como Spadoni y Raffaello Baldini, un santarcángel que se cruza con Bagnacavallo de Romaña de Ivano Marescotti. A continuación la actividad prosigue con *Luş* en 1995, donde ella interpreta el papel de la Madre vidente y hechicera. Pero también Luigi Dadina (nacido en Ímola en 1958), dinámico promotor de laboratorios con adolescentes en Lido Adriano en los que organiza también el evento que lleva el título del lugar en cuestión, es decir *Porto Adriano, porta d'Oriente*, en 2001, es autor, por su cuenta, motivado por su propia investigación, siempre interesado en el intercambio entre etnias entre ritmos narrativos y lingüísticos variados como *Griot Fûler* junto a N'Diaye, precisamente, cfr. L. Gambi (1994). En cuanto a Baldini, en concreto, tres monólogos suyos *Carta canta*, *Zitti tutti!* e *In fondo a destra*, recogidos por Einaudi en 1998, los dos primeros en dialecto, llevados a escena por Marescotti en 1993, constituyen confesiones descabelladas por parte de personajes excéntricos y veleidosos entre neurosis privadas y un sentido general de catastrofismo depresivo, cfr. G. Bellosi y M. Ricci (2003).

<sup>28</sup> Se trata en realidad del primer momento del *Cantiere Orlando*, dedicada a la tradición épica de los cantares, en la inauguración de la *Biennale* veneciana de 2000. Y también en esta *Alcina*, la historia de aura se convierte en neurosis de familia, en un contexto al modo de Bellocchio y



de la Romaña incorporadas por Nevio Spadoni, mientras que con inspiración palpitante metaboliza, rumiándolas a su modo, lo poco que queda de las octavas ariostescas, volcadas en la oscura historia personal de una bruja labriega y aireadas en clave autista, mientras que bajo, en el palco superior, hay hombres enfurecidos que se arrastran entre ladridos de perros. Escúchese a Ermanna, mientras grita, como una heroína sacada de *Cumbres borrascosas*, sus ganas de perderse en la niebla. Es una voz mezcla de cabeza y de vísceras, bestial como las ranas de sus campos aislados, como un ruido fisiológico e sus amadísimos asnos<sup>29</sup>, una hendidura dolorosa que sabe también a liturgia mística. Y véasela también, mientras se inclina para recibir los aplausos, pequeña y eléctrica, abrir al aire las palmas de la mano como si mantuviera en ella toda la energía apenas esparcida.

Después de este breve intermedio senegalés y romañolo en el que hemos conocido una importante compañía de investigación que halla su propia línea metabolizando en sí misma la narración, volvemos al solista de palabra, una palabra, es necesario precisarlo, no solo tendencialmente narrativa. ¿Cómo encuadrarlo ahora? ¿Cómo distinguirlo en su interior y del resto de la escena contemporánea? Pier Giorgio Nosari<sup>30</sup> propone una articulación según la aportación física puesta en marcha en su enunciación, o sea, el gesto y el comportamiento durante el acto enunciativo, y por tanto, a partir de la relación que se establece con la sala, para, finalmente, ver las conexiones con el contenido narrativo, es decir, con el complejo textual de la narración. En cuanto a las señales, establece una clasificación ternaria sobre las varias modalidades del género: serían la narración pura, la narración dramatizada y el drama narrativo. La primera ostenta una limpieza extrema, en el momento en que el narrador se muestra como es: solo, sin escenario y sin disfraz, traje humilde y cotidiano, ningún coturno, ninguna ampliación o primer plano; en definitiva, un espectador que acaba de salir del coro de la platea. Se trata de una desritualización extrema, de una desespectacularización, mientras el actor se vuelca hacia la sala para buscar un puente y para justificar el hecho de haber tomado la palabra interrumpiendo el silencio. La segunda, sin embargo, consiste en una recuperación parcial del espectáculo, además de los titiriteros, el telecuento ideado por Giacomo Verde<sup>31</sup>: aquí, el teatro de objetos y la grabación de vídeo interactúan con una eficacia desenvuelta, mientras los micro objetos crecen de tamaño y son proyectados en una

---

alguna ventolera de la *Isola delle capre* de Bett, con Ermanna y su hermana discapacitada, preparada solo para reír compulsivamente (la actriz Giusy Zanini) al reevocar al amante cruel que sedujo a ambas. Y a espaldas del sofá, en el que están inmóviles como iconos bizantinos, hay un muro dorado estilo Zoran Music, pero surgido de frescos de Rávena.

<sup>29</sup> Como en *Siamo asini o pedanti?* de 1989. Ermanna se escribe además giones a medida, del solo *Rosvita*, la monja sajona comediógrafa del siglo X, puesta en escena en 1991 (luego editada en 1992, en Rávena por Esegì y retomada en 2008 con un espectáculo coral), donde, lectora de Jung y apasionada por Grotowski, ejecuta gestos oníricos, también onanísticos, tocándose el pecho, a *Cenci* de 1993, donde hace un dúo con su marido. Y en otro monólogo de evolución un poco circense, *Confine* de 1986, inspirado en los cuentos de Marco Belpoliti, actúa en compensación para fingir la cancelación del cuerpo transformándose en solo *phoné*.

<sup>30</sup> Cfr. Nosari (2004, p. 12). En realidad la escansión propuesta por Nosari ya había sido avanzada por Alessandra Rossi Ghiglione en su tesis discutida con Renata Molinari en la *Scuola di Specializzazione* en Comunicaciones Sociales en la *Cattolica* de Milán en el curso 92-93, es decir, *Istanze narrative nella drammaturgia contemporanea*.

<sup>31</sup> El napolitano Giacomo Verde, nacido en 1956, *videomaker* entre cintas e instalaciones, es el inventor, de hecho, del telecuento, una fórmula ingeniosa que pide al usuario que salga de la pasividad respecto al vídeo, conjugando interacción, juego y arte pobre, cfr. Verde 2007.

pantalla<sup>32</sup>. Finalmente, la tercera categoría presenta la solución de una narración de más voces. Es el *Teatro Settimo* y sus modelos derivados, como veremos, los que se mueven a menudo en esta dirección. En este caso, por el contrario, el montaje requiere una arquitectura compleja que controle el cambio de las voces, como en el susodicho discurso multiétnico desarrollado por el *Teatro delle Albe*.

No son suficientes, sin embargo, estas tres divisiones entre modalidades expresivas y estrategias comunicativas, la contraposición entre un minimalismo programático, una especie de grado cero del espectáculo donde el espectador trabaja para producir las imágenes evocadas, y la apertura máxima de los ingredientes formales. La distancia nace también de la diferente trayectoria personal: a menudo es el diferente aprendizaje, de *entertainer* televisivo cabaretístico o, al contrario, la experiencia previa y las prácticas puestas en el escenario; basta para ello comparar a Beppe Grillo con Laura Curino. En ambos casos se trata de alguien que, renunciando a la máscara del personaje, hace salir de sí mismo la dimensión autoral (Soriani, 2006, p. 18) y se presenta conjuntamente como autor y actor (Guccini, 2005<sup>a</sup>, p. 12). Ya es no el intérprete especialista de una recreación de otro distinto a sí mismo, porque a este *performer* solitario le interesa la historia más que el personaje más allá de la manera de organizarla en un montaje. En fin, aunque no haya una parte externa, el actor hace de sí mismo un personaje, una especie de alter ego construido a partir de una mezcla entre ficción y autobiografía. ¿Cómo llamarlo a estas alturas? Es sabida la dificultad que hay en nombrar lo nuevo cada vez que aparece. Esta incertidumbre se presentó, de hecho, a la hora de calificar el *Mistero buffo* en su estreno televisivo en 1977 así como en el *Vajont* en 1997. Se pueden proponer neologismos, muchas veces nacidos a partir de ensamblajes de palabras que están en uso, tales como narr-actores, o sea, autores actores<sup>33</sup>. Pero también están, por su parte, los actautores, que históricamente van primero, y que son los protagonistas de los grandes panoramas escénicos, especialmente dialectales. Depende de la primera profesionalidad identitaria la elección en la sucesión de los términos. El hecho es que el *one man show*, categoría en la que, aunque sea de un modo marginal, se inscribe el actor solista, lleva a los autores cada vez más a menudo a publicar sus propios textos. Efectivamente, la *performance* narrativa en la dinámica con el público debería emanciparse del dominio del texto escrito y, no obstante, surge en este territorio una vocación hacia el libro en una especie de palinodia con respecto a las antiguas alergias platónicas en relación con la lengua escrita, considerada enemiga de la memoria y acusada de haber creado un lenguaje descontextualizado y autónomo con respecto a la persona del autor<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Verde, 2007. Sigue la lección a su modo Carlo Presotto, nacido en Venecia en 1961, animador, actor y dramaturgo, cfr. Presotto, 2001, dedicado a los protagonistas de la escena narrativa, especialmente a Baliani (con el que participa en espectáculos importantes como *Come gocce di una fiumana* en 1995 y *I porti del Mediterraneo* en 1996).

<sup>33</sup> Nosari propone el término de "*narratore*" para el *performer* indiferente al deber de interpretar algo distinto a sí mismo, el personaje, en el momento que se limita a contarlo, en un acercamiento no mimético sino diegético y, al menos coautor y casi siempre director de su narración (Nosari, 2004, p. 14).

<sup>34</sup> Cfr. Ong (1986, p. 122). Platón se esfuerza en relacionar palabra y muerte. Y recuérdese que en la antigüedad clásica el ideal estaba representado no por el buen escritor sino por el óptimo orador (ibid, p. 159).

Paul Zumthor<sup>35</sup>, hablando de los *sermons joyeux* y de los charlatanes fabuladores, afirma a propósito del juglarismo tardo medieval que estos textos en sí no significan nada, porque solo se extienden al espacio del destinatario. En efecto, sobre la pista de un éxito creciente que ya asegura una cuota de apasionados en torno a estos *performers* narradores, las grandes casas editoriales, como Einaudi, añaden a los guiones las cintas del espectáculo. Pero el hecho de ser editados no los tranquiliza en ese sentido. Es una contradicción auténtica y sufrida, o mejor, la confirmación de que para algunos de ellos, la incertidumbre, clasificadora entre actor-autor y autor-actor se soluciona en un sincretismo sin resolver entre los dos elementos del binomio. Incluso aún más que para un guion no escrito en términos preventivos, solo consuntivos (Ferrone, 1988, pp. 37-44), el público mismo asume un papel decisivo a la hora de concretar una partitura cuanto menos flexible. Se producen de ese modo narraciones a partir de una escritura decididamente oralizada, incluyendo a menudo los modos en los que ha crecido en ellos, como una radiografía que convierte en historia el laboratorio personal transformado en objeto de la oferta escénica. Por tanto, como si se tratara de una casa inaugurada que sigue mostrando el trabajo de la empresa constructora en su interior, quedan allí impresas las huellas de la comunicación oral, el tono de una voz y las inflexiones del habla. Guccini propone un quiasmo: por una parte, la escritura oralizante, caracterizada por marcas enunciativas, como sucede al menos con la poesía dialectal, que, aunque esté escrita, siempre necesita ser pronunciada; por otra, la oralidad que se hace texto para lograr un espesor textual dentro de la comunicación en una dialéctica precisa entre sedimentación y movilidad<sup>36</sup>. Por tanto, aunque se publiquen, los libros compaginan simultáneamente modalidades discursivas con estrategias de guion teatral puro y duro. Todo es un registro en ese momento, dentro de sí mismos, de impulsos personales y reacciones del público, en un juego de intercambios (esto, a pesar de la pasividad y el silencio de la platea, como se ha dicho), mientras que, al no disponer de un personaje ni de una partitura fija, se mete en el propio discurso al espectador, involucrado desde el *incipit*, con variantes territoriales y situaciones imprevistas incluidas y transformadas en elementos de apoyo con el objetivo de dar una idea de la unidad del espectáculo.

Los dos aspectos, la escritura oralizante y la puesta performativa desvinculada del modelo recitativo académico, son tan connaturales que el solista narrativo se sitúa, o en la emancipación extrema del actor, con respecto a los frenos de la dramaturgia vinculante y de una dirección constringente típica de la escena institucional, o en la polémica y gloriosa desprofesionalización del intérprete. Dos nombres entre todos, dos estrellas que desde lejos irradian luz y calor en este ámbito, son representativos en este sentido.

<sup>35</sup> Se sabe que, junto a los predicadores medievales, los histriones y los *joculatores* tuvieron bien alta la llama de la comunicación teatral, incluso durante los siglos que, a primera vista, carecían de juegos escénicos, incluso antes del resurgimiento de estos gracias al drama litúrgico. Y la cercanía entre las funciones predicadoras y las lúdicas di estos se trasvasa en parte en el narrador monologuista. Sobre el circuito teatral medieval, entre épica y lírica amorosa, cfr. Zumthor (1973, pp. 409-432).

<sup>36</sup> Guccini habla precisamente de un texto producido junto al evento escénico y en unidad con el público (Guccini, 2004b, p. 15). Hasta tal punto que no resulta cómodo fijar un estreno, los tiempos de investigación dilatándose en ensayos preliminares, dotando de "variantes de escenificación" (Guccini, 2004b, p. 16), por las que estructuras, fábula, cruce, textos, puesta en escena, se mantienen precarios durante el mayor tiempo posible con grupos seleccionados que se convierten, de hecho, en coautores.

Se trata de Pippo Delbono y Armando Punzo, ambos situados en el territorio del llamado teatro del *eccesso* abierto a los discapacitados y a reclusos en una espectacularidad lacerante y descompuesta, herencia controvertida en cierto sentido de la animación anti psiquiátrica de 1968. Es *Barboni*<sup>37</sup> en 1997 la que lanza en el territorio de los festivales alternativos al grupo del Delbono<sup>38</sup>, configurándose como una experiencia decisiva para los miembros de este falansterio hilarante y trágico, entre los que destaca Bobò, sordomudo y microcéfalo que pasó cuarenta años en un manicomio. Una compañía insólita, abierta con entusiasmo a aportaciones de actores no profesionales, involucrados con su vivencia personal, mientras el aprendizaje del fundador quiere dirigirse a modelos orientales, danza incluida, a la zaga de la lección de Barba. Hoy el grupo tiene en el extranjero una credibilidad y un éxito como ningún otro de la escena italiana. Alférez del teatro de cárcel, Punzo, con su *Compagnia della Fortezza*, ha sabido transformar a su vez la prisión en un laboratorio permanente propicio a eventos excéntricos capaces de sacar partido de obsesiones y dinámicas del universo masculino y que se concentra en *vaudevilles* en los que Kantor y Fassbinder se entrecruzan con contaminaciones siniestras y mordaces. Es suficiente citar *L'Opera da tre soldi* o mejor *Quel che resta di Brecht*, como subtítulo del espectáculo de 2004, pasarela rítmica y centón de fragmentos musicales repetidos sin pausa, en los que los intérpretes detenidos liberan sus propias competencias artesanales, cantoras y danzarinas, en una bufonada *en travesti*<sup>39</sup>. Duetos y cópulas, marineros de *Querelle de Brest* y bodas fuera del rito se alternan en una *parade* lúgubre y despreocupada con *entertainers* improvisados pero conocedores de sacar partido de sus propios recursos en un magnetismo fisiológico alzado como bandera de lo grotesco, de lo antiestético y de lo *freak*.

Estas prácticas de inesperado éxito son las que redimensionan ulteriormente la instancia actoral del *performer*. Volvamos ahora al solista en el escenario. A la luz de semejantes interferencias extremas, África por una parte y el hospital/cárcel por otra, puede enfocarse mejor esta soledad. Mi cartografía se articula a través de subgéneros en constante movimiento entre ellos. Ante todo, el testigo que, al no estar involucrado directamente en la experiencia de los hechos contados, se hunde en estas historias enlazando en las fuentes utilizadas su propia historia autobiográfica, al tiempo que trata de representar una voz colectiva, en el momento en que no narra él mismo, en una mera estrategia autorreferencial. La suya es una función civil, allí donde se prefija trazar una contra historia que da voz a los

<sup>37</sup> Cfr. Ghiglione (1999). A partir del *Il muro* de 1990 y del homenaje a Passolini con *La rabbia* de 1995, y ulteriormente con *Guerra* de 1998, *Esodo* de 1999 y también *Silenzio* de 2000, cae con su grupo "todo diafragma residual entre teatro y vida", cfr. De Marinis (2003, p. 14). Se podría acercar a un núcleo semejante el que es el arquetipo en esa estrategia provocadora, o sea, la *Societas Raffaello Sanzio*, el grupo fundado por Romeo y Claudia Castelluci y por Chiara y Paolo Guidi en 1981.

<sup>38</sup> Nacido en Varazze en 1959, se sirve precisamente de prácticas en la escena de Barba y de Bausch. Su encuentro, en el momento del primer aprendizaje teatral, con el actor que había huido de la dictadura argentina, Pepe Robledo, lo fuerza a acentuar pulsiones libertarias en sus propios montajes expresionistas, resaltados incluso por títulos exasperados. En su frenética productividad, que lo empuja también a la dirección cinematográfica (véase en 2006 *Grido*), llega a englobar estrellas de la escena institucional como Umberto Orsini (además de Giovanna Marini) en *Urlo* de 2004, perfectamente cómodo en los duetos improvisados con Bobò y en la cercanía con *performers* irregulares.

<sup>39</sup> Nacido en 1959 en Cercola en la provincia de Nápoles, Punzo constituye la susodicha compañía en 1988, en la cárcel de máxima seguridad de Volterra. Guccini (2005b, p.18) lo compara con la "movilidad, a veces aérea, del montaje dramático y de las estructuras escénicas".



parias abandonados en un horizonte manzoniano antes que propio de Brecht. Esta es una historiografía de los vencidos, de los olvidados en los manuales oficiales al uso, dirigida a la sala y que enseña una lección-narración desde una cátedra humilde con la finalidad de reconstruir la Historia desde el ángulo contrario. Entre tanto, se muestra lo privado, lo particular de un sujeto anónimo, en su instinto de supervivencia, en su antiheroica y primaria búsqueda de comida. Algo de no demasiado lejano de la historia factual de los "Annales" franceses. De hecho, en su carga no narcisista sino de diario, estos monologuistas representan su propia novela de formación, en la que a menudo se cuenta, en contextos distintos, su aprendizaje personal técnico e ideológico. De ahí que, a veces, se mezcle con la función del testigo, la función del periodista de investigación, es decir, el cronista político del presente, una figura que tiende a desaparecer de la prensa corriente. Ello puede considerarse hijo de una costilla de Fo, el Fo de las introducciones a sus discursos vanilocuentes sobre la actualidad, premisas a la juglerías de *Mistero buffo*. En tercer lugar, el *entertainer* cómico, desbordante y seductor de la platea. De cualquier forma, el periodista político y el animador deben hacer ambos coincidir, cuando se mezclan entre sí, sátira de las costumbres y crónica de la política cotidiana, uniéndose orgánicamente a la actualidad y al horizonte de expectativas del destinatario. Por lo demás, si el actor trágico se dirige a una condición metahistórica, el cómico está enraizado en un contexto preciso, es decir, en el tiempo de la sala, casi imposible de descifrar y de disfrutar *después*, incluso en las grandes dramaturgias clásicas, desde Aristófanes al Shakespeare de la comedia. Finalmente, conviene traer a colación el monólogo que no tiene responsabilidades con respecto al momento histórico y carece de cualquier veleidad de placer-seducir, presente en las dos estrategias del testigo-periodista y del animador, es decir, el solo onírico derivado de alguna forma de la ultranza ególatra de Carmelo Bene, narración normalmente apoyada en autobiografías y multiplicidades disipadas de personajes apenas esbozados, a veces sacados incluso de *pastiches* a partir de textos clásicos. En general, sin embargo, las diferentes trayectorias en sus carreras y la identidad profesional de estos presentan bases irreversibles en elecciones semejantes, como Paolini y Celestini, y diversas pluralidades de acercamientos, disponibilidad para volver a socializar en escena, hacia criaturas de ficción y con compañeros, como Curino o Baliani.

Sin embargo, el vacío absoluto en escena tiende a llenarse a menudo de otra cosa. Para huir de la dificultad de la recitación y del peligro de la monotonía, en el sentido literal de la palabra, el *performer* narrativo intenta llenar la propia soledad. Puede, en fin, introducir varios medios según va evolucionando la tecnología de la cultura y de la vida asociativa: grabaciones, pantallas televisivas, teléfonos, grabadores, ordenadores, imágenes publicitarias... con el fin de aproximarse a una velada de *talk show* televisivo, eligiendo la palabra que haga reír. O rodearse de instrumentos musicales, montar una orquestita y centrarse en la palabra cantarina. Se pueden citar en este sentido producciones recientes en las que los narradores resbalan sin solución de continuidad en el género del teatro-canción al estilo de Giorgio Gaber, por no hablar del cabaret *yiddish* de Ovadia. Por lo demás, el fondo musical ofrecido en la narración se inscribe en la antigua tradición del *epos* que buscaba un discurso rítmico para los procesos de transmisión de la memoria oral, tanto en los que la recitación se apoyaba en repeticiones apotropaicas y rituales (Havelock, 2001, pp. 77-80), como en los prototipos orientales africanos recuperados en los espectáculos de Martinelli. En la propia génesis del *performer* reciente se deja sentir de este modo una especie de dualismo profesional surgido precisamente al calor de *Mistero buffo* o emanado de las



sugestiones radicales del virtuosismo vocal de Carmeno Bene: por una parte, el *agit-prop* y la narración en prosa; por otra, la del *chansonnier*-cantautor y el cuerpo musical, en ocasiones mostrando sinergias entre ambas direcciones.

**Traducción de Berta González Saavedra**

## Referencias bibliográficas:

- Bajtin, M. (1976). Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo. En V. Strada (ed.), *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*. Turín: Einaudi.
- Baricco, A. (1999). *Novecento*. Milán: Feltrinelli.
- Bellosi, G., y Ricci, M. (eds.). (2003). *Lei capisce il dialetto? Baldini fra teatro e poesia*, Rávena: Longo.
- Brooks, P. (1968). *The Empty Space*. Londres: Penguin.
- Brooks, P. (1995). *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Turín: Einaudi.
- Caronia, A. (1996). *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*. Padua: Muzzio.
- Carlson, M. (1996). *Performance. A Critical Introduction*. Londres-Nueva York: Routledge.
- Cascetta, A. (2000). *Il tragico e l'umorismo. Studi sulla drammaturgia di Samuel Beckett*. Florencia: Le Lettere.
- Cosentino, A. (2006). L'attore solista ai confini tra attorialità e autorialità. En N. Pasqualicchio (ed.), *L'attore solista nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- D'Angeli. (2005). *Tracce. Poesia 2005. Annuario*. Roma: Castelvechi.
- De Marinis, M. (1987). *Il nuovo teatro 1947-1970*. Milán: Bompiani.
- De Marinis, M. (1988). L'attore comico nel teatro italiano del Novecento. En Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Florencia: La casa Usher.
- De Marinis. (2003). Il teatro/vita di Pippo Delbono. *Prove di drammaturgia*, 2, 14.
- Di Palma, G. (1991). *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*. Roma: Bulzoni.
- Ferrone, S. (1988). Drammaturgia e ruoli teatrali. *Il castello di Elsinore*, 3.
- Gambi, L. (ed.). (1994). *Griot Fûler*. San Marino: Guaraldi-Aiep.
- Grotowski, J. (1988). Il performer. *Teatro e storia*, 1, 163-169.
- Guccini, G. (2004a). L'arcipelago della 'nuova performance epica'. *Prove di drammaturgia*, 1, 3-4.
- Guccini, G. (2004b). Il teatro narrazione: fra 'scrittura oralizzante' e oralità-che-si-fa-testo. *Prove di drammaturgia*, 1, 15-21.
- Guccini, G. (2005a). *La bottega dei narratori*. Roma: Audino.
- Guccini, G. (2005b). 'Come un cabaret rosso inferno'. Il Brecht della Fortezza. *Prove di drammaturgia*, 1, 18-23.

- Guccini, G., y Marelli, M. (2004). *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro di narrazione'*. Bazzano: Le Ariette.
- Havelock, E. A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lacis, A. (ed.). (1976). *Professione: rivoluzionaria*. Milán: Feltrinelli.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Londres-Nueva York: Routledge.
- Longhi, C. (1999). *La drammaturgia del Novecento. Tra romanzo e montaggio*. Pisa: Pacini.
- Macri, T. (1996). *Il corpo postorganico*. Génova: Costa & Nolan.
- Marranca, B. (2006). *American Performance. 1975-2000*. Roma: Bulzoni.
- Martinelli, M. y Montanari, E. (eds.). (2008). *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta 1998-2008*. Milán: Ubulibri.
- Mastropaolo, L. (2004). Mandiaye N'diaye e il teatro di narrazione: tecniche dell'oralità al servizio dello spettacolo. *Prove di drammaturgia*, 1
- Megale, T. (2006). Declinazioni per attrici soliste: le *soubrettes*. En N. Pasqualino (ed.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 122-139). Roma: Bulzoni.
- Mininni, M. (1995). *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*. Rávena: Montanari.
- Nosari, P. G. (2004). I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione. *Prove di drammaturgia*, 1.
- Ong, W. J. (1986). *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino.
- Pavis, P. (1998). *Dizionario di teatro*. Bologna: Zanichelli.
- Perussia, F. (2003). *Theatrum psychotechnicum. L'espressione poetica della persona*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Pontremoli A. (ed.) (1997). *Drammaturgia ella danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*. Milán: Euresis.
- Presotto, C. (2001). *L'isola dei teatri*. Roma: Bulzoni.
- Rossi G. (ed.). *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*. Milán: Unilibri.
- Ruffini, P. (2004). *Resti di scena. Materiale oltre lo spettacolo*. Roma: Edizioni interculturali.
- Schechner, R. (1984). *La teoria della performance*. Roma: Bulzoni.
- Schechner, R. (1999). *Magnitudini della performance: 1970- 1983*. Roma: Bulzoni.
- Schino, M. (2009). *Alchimisti della scena. Teatri laboratori del Novecento europeo*. Roma-Bari: Laterza.
- Soriani, S. (2006). L'identità e la memoria. En S. Soriani (ed.), *Del teatro di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia*. Corazzano: Titivillus.
- Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto*. Pieve al Toppo: Zona.
- Szondi, P. (1962). *Teoria del dramma moderno 1880-1950*. Turín: Einaudi.

- Tomassini, S. (2002). *Bacon-Punizione per un ribelle*. Città di Castello: Zona.
- Vacis, G. (2002). *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*. Milán: BUR.
- Verde, G. (2007). *Artivismo tecnologico, scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*. Pisa: Biblioteca Franco Se.
- Venturini, V. (ed.). (2003). *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*. Roma: Audino.
- Vianello, D. (2005). *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*. Roma: Bulzoni.
- Zumthor, P. (1983). *Semiologia e poetica medievale*. Milán: Feltrinelli.